

DIEGO CAVALLOTTI

# TRANSARCHIVIO

NOTE SUL RAPPORTO TRA ARCHIVI E CONTROCULTURA

**G**li ultimi tre decenni del Novecento sono stati caratterizzati, a livello mediale, da molteplici esperienze d'incontro tra attivismo e produzione mediale – dal fenomeno delle “radio libere” degli anni settanta fino a quello di indymedia alla fine degli anni novanta. In funzione di un simile sistema di riferimenti, in questo articolo ci si concentrerà, in particolare, sull'utilizzo del video analogico a fini di mediattivismo. Dagli anni settanta, infatti, il video (soprattutto nella sua accezione di *video consumer*) è stato impiegato all'interno di pratiche contro-culturali assai varie: dall'elaborazione di video di controinformazione alla documentazione di manifestazioni, dalle sperimentazioni con il nuovo mezzo alla creazione di Tv pirata o di quartiere, etc.<sup>1</sup>

Concluse simili esperienze – o, semplicemente, abbandonata la video-militanza in favore di altre forme di attivismo –, rimangono attrezzature tecniche in via di obsolescenza e nastri magnetici che rischiano di giacere inerti sugli scaffali di un deposito o, peggio, di essere dimenticati in qualche soffitta. Perché ciò non accada, questi reperti devono essere acquisiti da un archivio capace di garantirne la preservazione e l'accesso. Emerge, in tal senso, un problema di fondamentale rilevanza: quali sono le condizioni che consentono a simili materiali un'esistenza d'archivio che rispetti le condizioni in cui essi sono stati originariamente prodotti e fruiti? Insomma, quale forma deve avere l'archivio che ospita simili materiali?

## UN'IPOTESI DI LAVORO: I FONDI VIDEO-ANALOGICI DELLA SCENA CONTRO-CULTURALE DI BOLOGNA A CAVALLO TRA GLI ANNI OTTANTA E NOVANTA

**L**a scena dei movimenti sociali bolognesi, tra la fine degli anni ottanta e l'inizio dei novanta, conobbe una fase molto intensa. Tale fase coinvolse, oltre alla scena dei centri sociali (in particolare, l'Isola nel cantiere), diversi gruppi: tra questi, le studentesse e gli studenti del Dams occupato di via Guerrazzi. Molte/molti di loro costituirono la redazione del *Videogiornale*, che aveva come obiettivo quello di raccontare la vita quotidiana del movimento studentesco del 1990 (la Pantera) e il contesto straordinario delle occupazioni

<sup>1</sup> L'utilizzo del termine “contro-culturale” appare sempre problematico. All'interno di questo saggio lo utilizzeremo secondo l'accezione di Donatella della Porta e Mario Dani, *Social Movements: An Introduction*, Blackwell Publishing, 2006, pp. 49-52. Inoltre, riguardo alla rivalutazione del concetto di contro-cultura rimando a Andy Bennett, *Pour une réévaluation du concept de contre-culture*, «Volume!», n. 1, 2012, pp. 19-30.



Occorrenze del fondo Pveh.

universitarie. Per raggiungere un simile obiettivo, i videogiornalisti crearono un piccolo network utilizzando i videoregistratori presenti nelle aule<sup>2</sup>.

I master camera e le edizioni del *Videogiornale* sono stati raccolti all'interno del macro-fondo *Pveh* conservato a Home Movies – Archivio nazionale del film di famiglia (Bologna). Qui oltre agli audiovisivi connessi al movimento studentesco del 1990, possiamo trovare anche la documentazione di diverse manifestazioni organizzate dall'Isola nel cantiere (un centro sociale bolognese che aveva come sede il cantiere del teatro Arena del Sole e che fu occupato dal 1988 fino all'agosto del 1991), i materiali relativi alle sperimentazione di una televisione di quartiere, ossia Pratello Tv, che trasmise poco prima e durante la festa di via del Pratello (una strada del centro di Bologna) nel maggio del 1992, e le produzioni della scuola di videoripresa autogestita Elicio Huerta (1992-1993).

Un simile fondo consente di osservare e riconoscere le diverse esperienze di giovani attivisti che, nel corso di poco meno di tre anni, crebbero e modificarono l'orizzonte dei loro interessi, sfruttando le tecnologie video-filmiche a disposizione per documentare il mondo che li circondava e le lotte che avevano intrapreso<sup>3</sup>. Data la complessità delle reti sociali (e tecniche) implicate, ci troviamo di fronte a questioni epistemologiche assai complicate, la prima delle

<sup>2</sup> Questo tema è stato già sviluppato in D. Cavallotti, «La Pantera siamo noi». *Movimento studentesco e mediattivismo*, «Zapruder», n. 45, 2018, pp. 100-109.

<sup>3</sup> Oltre ai nastri video-analogici, infatti, nel fondo conservato a Home Movies è presente anche un film 16mm.



quali rimanda alla consistenza stessa del fondo *Pveh*<sup>4</sup>: è corretto includere tutti i diversi insiemi (Pantera, Isola nel cantiere, Scuola Elicio Huerta, Pratello Tv) in un unico fondo, conferendo alle occorrenze un codice provvisto della medesima intestazione, applicando un protocollo di preservazione il più possibile omogeneo e ponendo le copie d'accesso all'interno della stessa piattaforma?

Tale quesito appare assai interessante perché concerne direttamente i modi in cui possiamo progettare un "contro-archivio audiovisivo". In primo luogo, quando si entra in contatto con materiali di questo tipo, appare fondamentale comprendere che essi hanno una forte componente comunitaria<sup>5</sup>. Per questo motivo si deve sempre tenere presente che essi afferiscono a un utilizzo diffuso dei mezzi di comunicazione – cioè, a una tipologia d'utilizzo che mette in risalto, da un lato, la morte della figura monocratica del "regista/film-videomaker" e, dall'altro, i rapporti sociali relativi alla produzione di simili materiali audiovisivi. Insomma, anziché concentrarsi sul testo in sé e sull'apporto "dell'autore", si è spinti a indagare i processi collettivi che regolano un simile orizzonte creativo – processi che, ovviamente, dipendono dalla complessa rete di relazioni che si stabilisce tra individui e tra gruppi all'interno di contesti "di movimento" informali.

Esplorando il fondo *Pveh*, potremmo affermare che tali elementi sono evidenti anche nella sua ultima parte (in senso cronologico), ovvero quella connessa a LINK (Tv) Project – Pratello Tv. Si tratta di video a più formati (Vhs, S-Vhs, Video8 e Hi8) in cui possiamo trovare il "girato" e il trasmesso di Pratello Tv. I suoi "studi" erano stati ricavati nelle case occupate dei civici 76-78 di via del Pratello: sfruttando alcune ombre nelle frequenze di trasmissione televisiva "broadcasting", i redattori riuscirono a realizzare il progetto di una trasmissione "narrowcasting", entrando nelle case degli abitanti del quartiere poco prima e durante la festa del maggio del 1992.

Qui, più che concentrarsi sul riconoscimento degli autori dei singoli spezzoni trasmessi – come, per esempio, gli autori delle interviste notturne in via del Pratello –, è focale capire come l'intero progetto fosse strutturato in maniera tale da inglobare il contributo di chiunque lo desiderasse, afferendo anche a talk show estemporanei in cui la situazione era sempre sull'orlo di "sfuggire di mano". Insomma, è possibile osservare l'opera di un agente collettivo di enunciazione: in un simile processo mediale si incontrano dimensione sociale e dimensione creativa.

Ciò viene confermato anche dai materiali relativi alla scuola Elicio Huerta e da quelli girati all'interno dell'Isola nel cantiere. Per quanto riguarda la scuola di videoripresa, intitolata a un personaggio immaginario della rivoluzione messicana del 1910, la componente didattica, come si evince dai prodotti video,

<sup>4</sup> L'acronimo *Pveh* è stato scelto perché consente di indicare sinteticamente tutti gli elementi che compongono il fondo: la P sta per Pantera e Pratello, la V per Videogiornale, le E e la H rimandano alla scuola Elicio Huerta.

<sup>5</sup> Cfr. Judi Hetrick, *Amateur Video Must Not Be Overlooked*, «The Moving Image», vol. 6, n. 1, 2006, p. 66-81. Si veda in particolare p. 74.

mirava a mettere in relazione la sfera privata dei partecipanti con l'ambiente sociale che li circondava (in particolare, si fa riferimento alla cassetta BETTA ELICIO HUERTA LAVORO MANUELA). Ciò, tuttavia, poteva avvenire perché i docenti erano coloro che, negli anni precedenti, avevano assunto il ruolo di testimoni delle reti sociali legate ai movimenti della scena bolognese. Non casualmente, infatti, è possibile tracciare un filo rosso che lega le esperienze dell'università occupata, della Pantera e del *Videogiornale* agli esperimenti artistici dell'Isola nel cantiere, soprattutto per quanto concerne gli ultimi mesi della sua esistenza, dall'aprile fino allo sgombero di agosto del 1991. Molti componenti della redazione del *Videogiornale* concorsero a "dare voce" alle istanze del centro sociale, fino a opporsi alla sua chiusura e a partecipare attivamente ai dialoghi con l'assessore Silvia Bartolini e alle serrate contro il suo sgombero<sup>6</sup>.

La storia del fondo *Pveh* può essere interpretata dunque come la storia di un gruppo di attivisti che attraversa diverse fasi. Al loro interno, tale gruppo, pur mutando la propria fisionomia e intessendo nuovi rapporti con altri individui e gruppi, rimane riconoscibile. Poiché dunque è possibile individuare una certa continuità a livello di composizione sociale del "gruppo di produzione", appare corretto considerare le diverse occorrenze come parte di un unico fondo. Ma cosa succede quando la storia (o meglio, le storie) di questo gruppo entrano in relazione con quella di altri gruppi? Prendiamo come esempio la sezione del fondo *Pveh* dedicata alla Pantera.

Durante le occupazioni universitarie, le edizioni del *Videogiornale* erano utilizzate non solo per informare gli studenti sulle principali novità del giorno, ma anche per fare annunci – secondo modalità da "social network" analogico<sup>7</sup>. Questa possibilità si rivelò centrale per il collettivo della *Pantera rosa*<sup>8</sup> (il collettivo delle studentesse e degli studenti Lgbt). In particolare, si vedano la quindicesima edizione del *Videogiornale* e la videocassetta (Vhs) intitolata GAY PANTERA ROSA (1990), in cui i rappresentanti del collettivo utilizzano il *Videogiornale* per comunicare le date e i luoghi delle loro assemblee.

Tra questi possiamo riconoscere diversi attivisti del circolo Lgbt *Il Cassero*, i quali compaiono anche in un altro video conservato presso il Centro di documentazione *Flavia Madaschi* e intitolato *Cassero News* (1990). Esso si presenta come la seconda edizione di un video-giornale amatoriale girato nella cantina e sul terrazzo della vecchia sede del circolo. Tale video-newsreel mirava a proporre ai soci informazione (le attività di L.i.l.a. [Lega italiana per la lotta contro l'Aids], per esempio) e intrattenimento<sup>9</sup>.

Nella cassetta possiamo trovare un'intervista ai membri della *Pantera rosa*. Qui, oltre a promuovere le iniziative del collettivo universitario, si riflette sulla comparsa di una generazione di giovani gay e lesbiche la cui quotidianità appare

<sup>6</sup> Come dimostra la cassetta Video8 intitolata *I.N.K.* 3.

<sup>7</sup> Cfr. D. Cavallotti, «La Pantera siamo noi». Movimento studentesco e mediattivismo, cit., p. 106.

<sup>8</sup> Va specificato che, nel 1990, il nome *Pantera Rosa* era utilizzato anche dal movimento giovanile dei cattolici popolari.

<sup>9</sup> Simili materiali venivano trasmessi dalla televisione del bar del circolo.



assai diversa da quella dei loro fratelli e sorelle maggiori. Inoltre, si parla del loro status di studenti gay e studentesse lesbiche all'interno di un movimento politico più ampio.

Si hanno così due video (la quindicesima edizione del *Videogiornale* e la seconda edizione di *Cassero News*) girati nello stesso periodo, con modalità affini, con scopi controculturali simili e relativi a reti sociali collegate fra di loro; inoltre, essi raffigurano le stesse persone. Questi video, tuttavia, fanno parte di due archivi diversi. La domanda da porre diviene dunque la seguente: in che modo possiamo ricomporre l'intrecciata (e intricata) rete sociale su cui si basa la produzione di questi video? Al contempo, come possiamo agire affinché questi materiali conservino la loro carica controculturale?

Un'ipotesi di lavoro proviene dal concetto di *transarchivio*<sup>10</sup>.

## TRANSARCHIVIO

Con il termine *transarchivio* si intende un paradigma teorico e pratico fondato sull'intersecazione di fondi controculturali legati ad archivi diversi (nel nostro caso, l'Archivio nazionale del film di famiglia e il Cdoc de' Il Cassero). Questo intreccio mira a concepire una forma d'archivio che consenta la ricostruzione delle complesse reti sociali da cui i materiali provengono.

Per quanto concerne il nostro studio di caso, come mostra il rapporto tra *Videogiornale* e *Cassero News*, la vita dei giovani attivisti della scena controculturale bolognese faceva riferimento all'appartenenza simultanea a più gruppi<sup>11</sup>. Per questo motivo, appare di assoluta rilevanza pensare a un nuovo paradigma archivistico che sappia dischiudere la polivocalità sociale, politica e culturale a cui questi video rimandano.

Il concetto di *transarchivio* intende dunque erodere i limiti e le costrizioni che a livello fisico, legale, economico e metaforico comportano una mancata messa in relazione di occorrenze che, pur appartenendo ad archivi diversi, sono fortemente legate tra loro. A suo modo, inoltre, il *transarchivio* persegue un fine controculturale, ossia quello di elaborare una critica delle pratiche d'archivio e, più in generale, dei loro fondamenti epistemici prospettando al contempo alcune linee di intervento relative alle istanze "centripete" del "potere d'archivio" (e ciò che esso comporta: potere di domiciliamento delle occorrenze, potere interpretativo dei testi conservati, etc.). All'interno di un simile quadro epistemico, l'obiettivo non è tanto quello di stilare un programma teorico quanto quello di mostrare come i materiali controculturali presenti negli archivi si possano riattivare collegandosi tra loro. Affinché ciò si realizzi, il *transarchivio* mira a inter-

<sup>10</sup> Questo tema è stato sviluppato per la prima volta in D. Cavallotti, Elisa Virgili, *Queering the Amateur Analog Video Archive: the Case of Bologna's Countercultural Life in the 80s and the 90s*, «Cinema&Cie», nn. 26-27, 2016, pp. 91-105.

<sup>11</sup> Sulla questione delle identità molteplici di movimento, si veda D. della Porta, M. Dani, *Social Movements: An Introduction*, cit., pp. 49-51.

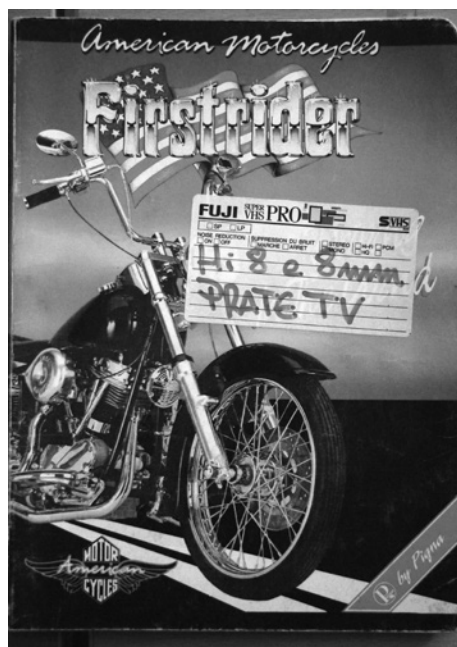


venire su questioni di preservazione e d'accesso (anche di natura etico-legale).

Per quanto riguarda il primo punto, si fa riferimento ai lavori seminali di Simone Venturini, Mirco Santi e Alessandro Bordina concernenti il film amatoriale e il video analogico<sup>12</sup>: il tema nodale è la condivisione dei protocolli di preservazione. Più specificamente, le procedure e le pratiche di preservazione dovrebbero essere negoziate tra gli *stakeholder* (gli archivi stessi, i donatori, i membri della "comunità di produzione", etc.). La presenza di processi collettivi di produzione implica, tuttavia, il problema del confronto con un principio di responsabilità diffusa riguardo ai protocolli da applicare – un problema che va risolto caso per caso in funzione del tipo di interlocutore (attivista, ex-attivista, eredi, etc.) con cui l'archivio stabilisce i contatti.

Per quanto riguarda l'accesso, si afferisce al concetto di "accesso ampio". Grazie a un simile termine si fa leva su una caratteristica cruciale dei materiali contro-culturali: essi non possono essere semplicemente stoccati in un luogo. Tendono a prestarsi a un'ampia e "sempre nuova" gamma di interpretazioni e a rivendicare la propria rilevanza sociale. In questo senso, si sottraggono a quelle dinamiche di *commodification* volte a trasformare, secondo il principio della "lunga coda", gli oggetti d'archivio in beni di consumo per nicchie comunitarie, in cui il valore aumenta in funzione della rarità, ossia dell'inaccessibilità<sup>13</sup>.

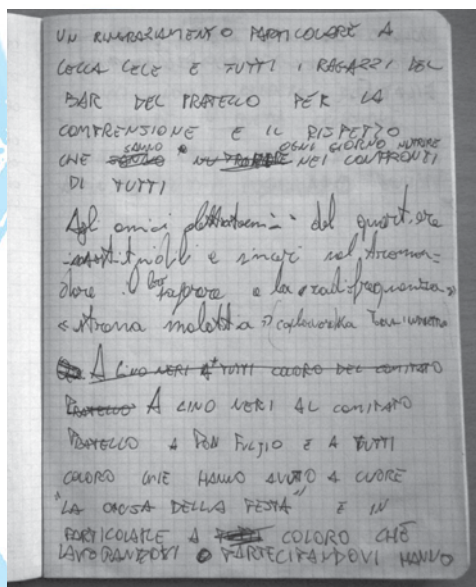
Anteponendo il valore sociale al valore economico, gli archivi possono trascendere i loro limiti istituzionali e realizzare nuove forme contro-culturali. L'intreccio transarchiviale diviene così il crocevia per l'incontro con quei ricercatori pronti a collegare le occorrenze a fenomeni storici e culturali inaspettati, dando vita a nuove forme di *storia* (nel caso citato, si pensi alla presenza di istanze Lgbt all'interno della Pantera e alla formazione di una nuova generazione di attivisti Lgbt intorno all'inizio degli anni novanta); con quegli attivisti (o ex-attivisti) che desiderano mettere in relazione le occorrenze d'archivio con la



Quaderno di lavorazione di Pratello TV.

<sup>12</sup> Si vedano i saggi, contenuti in Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître, Vinzenz Hediger (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives* (Amsterdam University Press, 2013), di Simone Venturini, Mirco Santi, *The History and Technological Characteristics of Cinematographic Production and Reception Devices*, pp. 203-216; Alessandro Bordina, *The History and Technological Characteristics of Video Production and Reception Devices*, pp. 217-234; A. Bordina, S. Venturini, *Operational Practices for a Film and Video Restoration Protocol*, pp. 253-269.

<sup>13</sup> A tal proposito si veda S. Venturini, *La Restauration des films: une histoire (post-)moderne*, «Technè», n. 37, 2013, pp. 97-101.



Estratto da un quaderno di lavorazione di Pratiello TV.

loro esperienza e con le loro reti sociali, dando vita a nuove forme di *memoria* (e riattivando “memorie vive” del passato); con quegli archivisti capaci di mettere in relazione le occorrenze controculturali dei propri archivi con quelle presenti in altri archivi, dando vita a nuove forme di *archivialità* (nel caso citato, si pensi al possibile rapporto tra Home Movies e Il Cassero), etc.

A livello pratico, ciò si traduce, per esempio, nella creazione di piattaforme d'accesso condivise oppure nell'elaborazione di programmi d'esibizione miscelanei. Insomma, l'obiettivo è quello di mostrare ai potenziali utenti come le collezioni e gli archivi possano interagire fra loro, contribuendo alla mappatura di un fenomeno sociale “di

movimento”. Ne è modello il progetto *Out-takes Lgbtqi Audiovisual Archive*, elaborato dal filmmaker Simone Cangelosi<sup>14</sup>. Il suo scopo è quello di raccogliere materiali amatoriali (sia film sia video) relativi alla comunità Lgbtqia+<sup>15</sup> di Bologna, mettendo in relazione collezioni presenti in diversi archivi (tra cui il Cdoc), sviluppando partnership con associazioni come Home Movies ed elaborando progetti di raccolta di pellicole e nastri magnetici non ancora archiviati.

Le dinamiche di “accesso ampio” – di fondamentale importanza – devono tuttavia trovare un punto di mediazione con le questioni di natura legale ed etica che simili materiali impongono. Come dimostrano i video *SGOMBERO DI V. TIARINI* e *V. GALLIERA SGOMBERO*, in cui si documentano gli sgomberi degli edifici occupati in via Tiarini (nel quartiere Bolognina) e in via Galliera (nel centro di Bologna), ci si trova davanti a documenti problematici: anche se sono passati quasi trent'anni dai fatti, il video rende visibili e riconoscibili gli occupanti. Lo stesso vale, più in generale, per quanto riguarda le occupazioni della Pantera, dell'Isola nel cantiere e di via del Pratello. Insomma, in questa prospettiva le attività di *gatekeeping* dell'archivio possono apparire giustificate dalla necessità di non divulgare immagini che potrebbero essere utilizzate contro coloro che parteciparono ai movimenti sociali rappresentati nei film e nei video.

<sup>14</sup> Si veda il sito [http://www.out-takes.org/it\\_IT/](http://www.out-takes.org/it_IT/) [ultima consultazione 10 settembre 2018].

<sup>15</sup> Con l'acronimo Lgbtqia+ si fa riferimento alle comunità lesbica, gay/genderqueer/gender fluid, bisessuale/bigender, transgender, queer/questioning, intersessuale, asessuale/aromantico/agender/abrosessuale/abroromantico. Il “+” sancisce la capacità inclusiva dell'acronimo.

Allo stesso tempo, tuttavia, le stesse immagini possono essere utilizzare per monitorare il comportamento delle forze dell'ordine durante i momenti critici degli sgomberi, come accade nella cassetta Hi8 intitolata *I.N.K. 6*, in cui possiamo osservare riprese effettuate con il tappo davanti all'obiettivo (ma con il microfono acceso) durante lo sgombero dell'Isola nel cantiere. In questo senso, la nozione di "accesso ampio" trova sostegno nell'idea di stabilire i termini di una contro-documentazione capace di decostruire le narrazioni "burocratiche" e "ufficiali" fornite dagli organi di pubblica sicurezza<sup>16</sup>.

A livello etico-legale, dunque, ci si pone di fronte a una situazione delicata, in cui rischiano di entrare in conflitto, da un lato, la protezione del movimento sociale e dei suoi componenti e, dall'altro, le istanze contro-documentarie del *transarchivio*. La soluzione a un simile problema – stratificato e mancante di una vera e propria sistematizzazione – può afferire a quanto si è sostenuto riguardo alla preservazione dei materiali: se qualsiasi atto di accesso, come abbiamo sostenuto, mira a trasformare un "bene d'archivio" in un "bene sociale", non commercializzabile e aperto a nuove interpretazioni, esso, al contempo, non può non rimandare ad accordi di tutela stabiliti tra gli *stakeholder*. In particolare, si deve valutare caso per caso attraverso convergenze multilaterali tra i referenti individuati dalla comunità e gli archivi quale sia l'indirizzo etico-legale che le dinamiche di accesso implicano (o impongono) e come si configuri l'oscillazione tra la polarità di tutela e quella di contro-documentazione.

All'interno di una simile prospettiva, l'interrelazione tra processi di preservazione, "accesso ampio" e note etico-legali contraddicono la convinzione di Jenkins secondo cui l'archivio è semplicemente un agente/mediatore statico e neutrale tra il contesto originario dei materiali e quello contemporaneo<sup>17</sup>. Al contrario, il lavoro del *transarchivio* è costante: continua a intessere legami tra le occorrenze, mirando a interpretazioni innovative del loro significato. In tale prospettiva, il rapporto tra i frammenti audiovisivi della scena contro-culturale bolognese di fine anni ottanta/inizio anni novanta e i loro contesti originari di produzione rimanda a un atto storiografico mai definito una volta per tutte e (per questo) dalle ampie implicazioni politiche e socio-culturali.

<sup>16</sup> In questo la centralità e la problematicità dell'utilizzo delle immagini per questi fini è posta da John W. Murphy, Jung Min Choi, *Imagocentrism and the Rodney King Affair*, «ETC: A Review of General Semantics», vol. 49, n. 4, 1993, pp. 481-483.

<sup>17</sup> Cfr. Terry Cook, Joan M. Schwartz, *Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance*, «Archival Science», n. 2, 2002, p. 173.